

НОВЕЛИСТИТЕ ОТ СЕВЕРНА ИТАЛИЯ ПРЕЗ ПЕРИОДА НА ЗРЕЛИЯ РЕНЕСАНС (първата половина на XVI век)

Петя Петкова-Сталева

Увод. Първата половина на XVI век традиционно се определя като „златен период“ на италианската култура и литература, през който дълбокото обновление на мисълта и изкуството, започнало през предишния век, достига своята зрялост. Макар и да се смятат наследници и последователи на класическите творци, литераторите, художниците, мислителите от този век съзнават еволюцията, претърпяла човешката дейност, като се опитват да съчетаят големия „урок“, извлечен от античността, и „опита“, натрупан от съвременността, като се изработва едно ново схващане за живота, свързано и с новите форми в политическия и социалния живот, тоест Синьориите и Княжествата, и се дава невероятен тласък в развитието на литературата и изкуството, на културата като цяло.

Бурното развитие на културата, обаче, става в период, в който изчезват предпоставките то да продължи, като причините могат да се сведат до три основни фактора, които оказват дълбоко влияние на съдбата на Италия: политическата криза, съпътствана от икономическа и духовна. Причините за политическата криза са много и имат далечни корени: при разпадането на феодалната система Италия преминава през различни етапи на развитие – Комуни, Синьории и Княжества, без да стигне до национално обединение, като постига само едно относително равновесие между най-големите държави на полуострова: Рим на папите, Флоренция, Милано, Венеция, Неапол, Ферара. Следователно липсва една достатъчно силна национална държава, която да противодейства на чуждите нашествия. Постигнатото политическо равновесие при това се е крепяло на ловката дипломация на Лоренцо ди Медичи, след чиято смърт през 1492 г. то рухва, като управниците в Италия от една страна са неподготвени от военна гледна точка, а от друга са раздирани от разногласия помежду си. През 1494 г. по молба на Людовик Мавъра, господар на Милано, в Италия слиза Шарл VIII, крал на Франция. През следващите тридесет години на италианска територия преминават французи, испанци, немци, всеки път прегрупирани в различни военни съюзи с един или друг владетел от полуострова, като следват битки, обсади, грабежи: 1527 г. е плячкосан Рим, а през 1530 г. въпреки геройската защита пада Флорентинската република. С края на този мъчителен период, поставен от мира сключен през 1559 г. в Като Камбрези, политическата карта на Италия е изцяло променена: Испания властва пряко в Неапол, Сицилия и Милано и непряко в останалата част на страната.

Същата година – 1492 г. – когато умира Лоренцо деи Медичи, е белязана от още едно важно събитие – не само за Италия, но и за цяла Европа: откриването на Америка от Христофор Колумб. Пътуванията и откритията от края на XV и началото на XVI век имат лоши последици за италианската икономика, тъй като Средиземно море престава да бъде

главния търговски път между Изтока и Запада. На преден план излизат други морски сили като Испания, Португалия, Англия, Холандия с изместването на голямата търговия към Атлантическия океан, а италианските морски републики губят своето влияние и за тях започва период на упадък, макар дълъг и славен що се отнася до Венеция.

През второто десетилетие на XVI век още едно събитие се отразява пагубно на развитието на Италия – Протестантската реформа, която въвлеча големи части от Европа (от Германия до Скандинавските страни, до Холандия, Англия и част от Швейцария) и ги откъсва от влиянието на римокатолическата църква. Движението, започнато от Мартин Лютер през 1517 г. като религиозно, прераства в реакция не само срещу папската власт, но и срещу изтънчената и аристократична култура, залегнала в основата на западното общество. Реформацията като религиозно, но и социално движение изтласква на заден план Италия, като намалява тежестта, която е имала до този момент в ролята си на център на католическия свят, и генерира цяла серия последици, дори контрастиращи, но всичките с голямо значение. От една страна, се ускорява вътрешната реформа на нравите и морала, като предизвиква явлението наречено „католическа реформа” с основаването на нови религиозни ордени, укрепването на дисциплината на духовенството, пресичането на тенденцията църквата да придобива прекалено светски характер и да бъде политически обвързана. От друга страна, дейността на Лютер, всява страх у църквата и я принуждава да се защитава, като се генерира „католическата контрареформация” с цяла серия потиснически и ограничителни действия (индекс на забранените книги; създаването на инквизицията; смесването на понятията „грех” и „деяние”; налагане на норми и форми на култ; преследване на философи и учени като „еретици”; потискане на културата като цяло) по отношение на културата, достойнството на човека и свободата, които оказват отрицателно влияние върху социалния и културен живот.

Първата половина на XVI век в Италия е белязана от крещящ контраст между цъфтежа на културния и художествен живот, от една страна, и политическата и икономическата криза, които са предпоставка за упадъка ѝ, от друга. Не могат да се разберат културата и литературата от този период, без да се отчита този контраст. Непрекъснатите войни, чуждестранните нашествия, загубата на престиж и на политическа и военна мощ, протестантското движение и атаките му срещу Римската църква оказват влияние върху творците и творчеството им, като засилват чувството за несигурност и желанието за бягство от действителността. Може да се каже, че в Италия Ренесансът достига своя връх, когато изчезват благоприятните условия, които са могли да дадат тласък за по-нататъшно развитие.

През целия този период център на културния живот продължава да бъде дворът: папският двор в Рим, особено при папа Лъв X, княжеските и аристократичните дворове в големите градове. Допринася за това, от една страна, меценатството, често користоно, на князе и владетели, които имали интерес да бъдат заобиколени от хора на изкуството, които придавали блясък на двора им, но получавали и поръчения с дипломатически и управленски характер. От друга страна, самите писатели били също заинтересована страна, защото чрез

меценатството си осигурявали място в икономическата и социалната структура на обществото. Въпреки разширяването на читателската публика, писателят все още не може да се издържа от писателската си дейност: в повечето случаи той е придворен на служба при князе и благородници, като изпълнява разнообразни длъжности, повече или по-малко почетни. Следователно италианската литература от XVI век, на определено ниво, се идентифицира с щедростта на определени благородници и с историята на меценатството на определени династии: Урбино, Ферара, Мантуа, Рим на Лъв X са най-значимите културни средища, като е показателен упадъкът на неаполитанската литература след преминаването на кралството във властта на испанците.

Дворът като културен център – с вкуса и идеала си за живот – предопределя в известни граници характера на литературата от XVI век, като един вид „социална” литература, която е трябвало да удовлетворява политическите изисквания на владетеля, като дава живот на панегирични текстове, възхваляващи владетеля и предците му, от една страна; но е трябвало да отговори и на изискванията на придворните, които населявали двора и изисквали изкуството да отразява начина на мислене и чувствата, като представя идеала, към който се стремил дворът.

В така очертаната картина през XVI век се наблюдава особено засилен интерес към новелата, като Италия остава двигателен център на жанра за цяла Европа. Почти няма писател, който да не е пробвал перото си в краткия наративен жанр, а резултатът е цяла поредица от сборници с новели. Натрупаният опит през предишните три века от появата на „Новелино” през XIII век я превръща в признат литературен жанр, добил почти официална форма. Новелата, обаче, се оказва най-малко кодифицираният в сравнение с другите жанрове и предпочитан терен за експерименти и формални нововъведения. Една от причините може да се търси в многоликия ѝ характер, дължащ се и на вливането в нея на различни повествователни тенденции.

Заслуга за утвърждаването на новелата определено има Пиетро Бембо – поддръжник на писмената традиция, който успява да наложи своята гледна точка в дискусията по актуалния за онова време проблем за езика, на който да се пише, за което допринасяло и утвърждаването на няколко културни средища. Търсенето на общ литературен език е било естествено в страна като Италия, разделена политически и разслоена на социални класи, които в разговорния език използвали много различни помежду си наречия. Италианските интелектуалци отчетливо са усещали необходимостта от език, който от една страна да бъде *национален*, тоест еднакъв за всички пишещи, независимо от коя област са, а в същото време да бъде *литературен*, тоест да може да се използва като изразно средство за възвишени теми, като ги облича в литературна форма.

В трактата си „Prose della volgar lingua” („Прози за народния език“), написан в диалогична форма, Пиетро Бембо обосновава тезата си на търсене на „златен“ период за литературата на народен език, който да послужи за основа. През призмата на XVI век такъв период не можел да бъде друг освен литературата на XIV век. Успява да формулира точни норми относно стила на литературното произведение, като измества метода на имитация от

латинския към народния език, а в модел за подражание в областта на прозата издига Джовани Бокачо, редом с Франческо Петрарка при лириката. „Декамерон“ и до този момент е източник на вдъхновение, като всеки следващ писател дава своя принос в развитието на жанра. Сега, обаче, се превръща в безспорен модел, но не само като постановка, теми и стил, но и чисто езиково като красноречие.

Допълнително за развитието на жанра допринася и един от опонентите на Бембо в дискусията за езика, Балдасар Кастильоне, който в трактата си „Придворният“ отделя специално място на майсторството да се разказват новели. Както отбелязва Пиконе, той „не се ограничава да възхвалява фигурата на разказвача на новели, идентифициран с идеалния придворен, но и богато илюстрира с примери“ (Пиконе, 2000: 118). Следователно изкуството на новели е изведено като задължително умение за придворните, към които е насочен този трактат, отговарящ на определени потребности на тогавашното общество и намерил широко разпространение не само в Италия, но и извън нея.

Новелистите от XVI век, макар и да усещат „Декамерон“ за всепризнат модел, създават своите творби в една съвсем друга реалност, за една много по-различна публика и това неизбежно води до промени и нововъведения в общата постановка. Повечето автори следват схемата новелите да са поместени в повествователна рамка, която предлага повода да се разказва. Този модел, обаче, също търпи еволюция като при едни автори рамката се свежда до чисто конвенционална схема, при други нараства неимоверно спрямо обема на новелите, поместени в нея, или новелите просто се изместват от дискусии по въпроси, актуални и типични за времето, особено през втората половина на века. Следователно отделните новели се оказват част от едно по-голямо повествование, в което има разказвачи и слушатели, тоест в основата му стои една диалогичност, типична за нагласата на века. Ако прегледаме писмените паметници от периода, ще установим, че далеч не само новелите са ситуирани в диалогична ситуация: по сходна схема са написани и повечето трактати, засягащи проблеми около езика, на който би трябвало да се пише, позицията и качествата на придворния и други, както споменахме по-горе.

Във всеки следващ сборник, организиран на принципа разказ в разказа, откриваме нови и нови поводи за разказване, които отговарят на вкуса и очаквания на аудиторията, към която са адресирани. Писмата-посвещения към точно определени личности, които водят началото си от предишния XV век с автори като Мазучо Салернитано и Сабадино Дели Ариенти, очертават публиката, за която са предназначени творбите, реалните „потребители“ на произведенията и предполагаемия хоризонт на очакване.

Съществува, обаче, още една линия в развитието на новелата, която следва директно, тръгваща от анонимния автор на „Новелино“, през новелите на Франко Сакети през XIV век и на Мазучо Салернитано през XV век. Това са сборниците, в които новелите не са включени в рамка, а имат самостоятелен живот, като в същото време съставляват едно цяло в своята съвкупност, като обединяващият фактор е образът на разказвача. Тази линия остава жива и през XVI век, а авторите, макар да се дистанцират от общопризнания модел, обясняват защо не са включили новелите си в такава рамка: неизбежни са позоваването,

препратките, които в крайна сметка обединяват новелистичната продукция от няколко века в една верига на обвързаности.

Изложение. В Северна Италия първата творба, която открива богатия сезон на новелите, е добре познатата история за Ромео и Жулиета. Това е единствената единична новела, която включваме с настоящото изследване, тъй като разказът е поместен в повествователна ситуация, която принципно не се отличава от сборниците с новели с едно изключение: новелата е само една. Историята за влюбените от Верона, разказана преди това от Мазучо Салернитано в книгата му „Новелино“, добива окончателния си вид под перото на **Луиджи Да Порто** (1485-1529 г.), потомък на благородници от Виченца по баща, а по майка е сроден със семейство Саворанян от Фриули, с доста дългото заглавие *„Отново откритата история за двама благородни любовници с покъртителната им смърт, случила се в град Верона по времето на Синьор Бартоломео Дала Скала“*. Авторът трябва да е приключил творбата си през 1524 г., както свидетелства писмото на Пиетро Бембо от 9 юни 1524 г., в което той хвали Да Порто за стойностното произведение, (Бембо, 85), но е публикувано едва след смъртта му през 1530 г.

Новелата е въведена от писмо посвещение до „прекрасната и изящна“ Лучина Саворнян, братовчедка на автора, като текстът е пълен с много алюзии. Повествованието върви от първо лице, а авторът-разказвач афишира намерението си да спази свое обещанието от миналото да разкаже една новела, случила се във Верона, която е слушал много пъти.

Poscia che io, già assai giorni con voi parlando, dissi di voler una compassionevole novella da me già più volte udita, ed in Verona intervenuta, iscrivere... (Да Порто)

(Тъй като аз, преди доста дни като говорих с вас, казах, че искам една предизвикваща съжаление новела, много пъти слушана от мен и станала във Верона, да напиша....)

От самото начало се очертават двата паралелни образа – на автора разказвач и на адресанта – прекрасната Лучина, сякаш успоредно с разказаната в новелата история съществува и друга, паралелна, която вкарва автобиографични нотки в историята, както показват някои нови документираните теории (срв. Франка Тезей). Началото на XVI век, както вече отбелязахме, е размирен период за цяла Италия: към враждата между отделни градове и княжества и чуждите нашествия, трябва да прибавим и честите междуособици между най-влиятелните благородни фамилии, а на моменти между отделни фракции в тях. На фона на войната, при която Венецианската република се противопоставя на войската на император Максимилиан I (1508 г.), сформирането на Камбрийската лига (1509-1514 г.) и последвалото поделение на Фриули, обществото в областта е на ръба на анархията, която е подхранвана от вековното напрежение между благородниците, селяните и градските жители, от една страна, а от друга, от борбите за надмощие между отделните благороднически фамилии. Една февруарска вечер през 1511 г., както сочи хронистът Грегорио Амазео (срв. Франка Тезей), в двореца на Мария Саворанян, вдовица на Джакомо Саворанян Дел Монте, има бал с маски, а на клавесина за наслада на присъстващите свири 15-годишната ѝ дъщеря Лучина. На този бал вероятно е присъствал маскиран и младият

войник Луиджи, макар и да принадлежал към другата фракция на същата фамилия – Саворанян Дел Торе: от тук започва любовната им история, както ще я пресъздаде впоследствие с други имена и в друго времево измерение авторът на новелата. През март същата година в Удине избухва въстание, което се разпространява в цялата област; като е потопено в кръв, следват серия убийства на отмъщение, в които са въввлечени и Саворанян. Въпреки враждата между двете фракции на фамилията двамата млади поддържат връзката си тайно. В продължаващите военни действия в областта, при сблъсък с имперските войски в близост до Градиска, Луиджи е тежко ранен с копие и остава отчасти парализиран, което предопределя живота му в бъдеще. В конфликта между двата клана на фамилия Саворанян се намесва Венеция, постига се брачно споразумение като Лучина Саворанян Дел Монте – любимата на Луиджи – е дадена за съпруга на Франческо Саворанян Дел Торе, братовчед на Луиджи, с който брак се бележи помиряването на фамилията Саворанян. Така завършва любовната история между Луиджи и хубавата Лучина, като погребана се оказва любовта. Може би именно този брак е подтикнал Луиджи Да Порто да напише новелата и да я посвети на Лучина Саворанян, „поради тясната роднинска връзка и сладкото приятелство, което между вашата особа и който пише съществува” (“per lo stretto vincolo di parentado e di dolce amistà, che tra la persona vostra e chi la scrive si trova”), при това подтикнат от любовта, както пише в посвещението. Тази близост прозира и в други негови пасажии, в които авторът заявява открито, че добре я познава, или се обръща директно към адресанта на новелата: „както вие самата видяхте” („siccome voi stessa vedeste”).

Афишираната от автора цел на разказа е не е да достави удоволствие с разказа, а по-скоро да даде поука:

quantunque tra le belle donne a voi simiglianti prudentissima vi conosca, possiate, leggendola, più chiaramente vedere a quai rischi, a quai trabocchevoli passi, a che crudelissime morti gli miseri e cattivelli amanti sieno il più delle volte d'Amore condotti. (Да Порто)

(макар да ви познавам като безкрайно благоразумна сред красивите като вас жени, да можете, като я прочетете, по-ясно да видите до какви рискове, до какви крайни действия, до каква жестока смърт бедните и нещастни любовници в повечето случаи са подтикнати от Любовта.)

В посвещението прозира и дълбоката тъга на автора с пожеланието си разказаната история да послужи като поука на други, „които с повече умение и под по-добра звезда” плуват в морето на любовта и ще успеят да достигнат до нейния бряг. Началото на разказа е като повдигане на завесата с актуализирането на времето на повествованието, маркирано със сегашно време и е отредено на автора-разказвач в противовес на времето, когато му е разказана новелата, и на това на самата история, за които са използвани минали времена. Опозицията сегашно – минало време засилва контраста между днес и преди за автора-разказвач.

И така, самата новела не просто е преразказана от автора-разказвач, както се случваше при Мазучо Салернитано, а е въведен друг разказвач, който я разказва на автора. Така авторът-разказвач на свой ред влиза в ролята на слушател, за да я изложи впоследствие в

писмена форма. Запазва се следователно динамичното напрежение между устна и писмена реч, а разказването на новели, свързано с устна реч, документирана по-късно в писмен вид, се вписва в диалогична ситуация с разказвач и слушател, като смисловообразуващи образи в текста. Така като следва примера на великия Бокачо, авторът, макар и да разказва една единствена новела, я вкарва в конкретна повествователна ситуация, която да придаде достоверност на разказа. Този разказвач е персонализиран в рамките на нуждите на повествованието: свързан е по служба с автора-разказвач, като се явява негов оръженосец:

Aveva io per continuo uso cavalcando di menar meco un mio arciero, uomo di forse cinquantanni, pratico nell'arte e piacevolissimo; e, come quasi tutti que' di Verona (ove egli nacque) sono, parlante molto, e chiamato Peregrino. (Да Порто)

(Имах аз заради непрекъснатите преходи на кон навика да водя с мен един мой оръженосец, мъж на около петдесет години, вещ в изкуствата и много приятен; а, както почти всички от Верона (откъдето той е родом), говорещ много, а се казваше Перегрино.)

Разказвачът си има име – Перегрино, възрастово е определен – около 50-годишен, родом от Верона, което допълнително обвързва разказа с мястото, където се развива действието в новелата. Перегрино, освен че е опитен войник, е вещ в изкуство и не просто говори много, а се наслаждава да разказва най-хубавите новели, най-вече тези с любовни истории:

... le più belle novelle e con miglior ordine e grazia si diletta di raccontare, e massimamente quelle che d'amore parlavano... (Да Порто)

(...най- хубавите новели и с най-добър ред и елегантност се наслаждаваше да разказва, и най-вече онези, които за любов говорят...)

За първи път в посвещението се появява идеята за разказването, което носи наслада, както на този, който разказва, така и на този, който слуша, но тази наслада от разказа е запазена за оръженосеца-разказвач. А авторът-разказвач запазва за себе си поуката, като цел на разказа.

Явно е желанието разказаната история да се впише в правдоподобна историческа рамка: действието „разказване” се развива по време на преход от Градиска към Удине в пауза между сраженията, а обрисовката на пътя като напълно разрушен от войната в този период допълнително придава нотки на реалност на разказа. Войната е бедствие, но героите не се опитват да избягат от него: те са потопени в действителността, те са част от нея. Авторът-разказвач язди далеч от другите, вгълбен в мислите си, а Перегрино го настига и, както пише в текста, почти отгатва мислите му:

Volete voi sempre in trista vita vivere, perchè una bella crudele, altramente mostrando, poco v'ami? (Да Порто)

(Искате ли вие все тъжен живот да живеете, защото една жестока хубавица, като друго не показва, не ви обича много?)

На практика думите на Перегрино ситуират автора-разказвач в семантичното поле „липса на любов”, което е загатнато в началото на посвещението. А разказът на Перегрино

е с точно формулирана цел: от една страна да покаже, че е вредно да се стои прекомерно в „затвора на Любовта”, а от друга, да направи по-малко самотен и досаден дългия път, като по този начин утеши Луиджи в любовното му разочарование.

...quando a voi piacesse, potre' io una novella nella mia città avvenuta, che la strada men solitaria e men rincrescevole ci faria, raccontarvi; nella quale sentireste, come due nobili Amanti a misera e pietosa morte guidati fossero. (Да Порто)

(... стига да желаете, бих могъл да ви разкажа една новела, случила се в моя град, така би ни направила пътя по-малко самотен и по-малко досаден; в която ще чуете как двама благородни любовници стигнали до тягостна и печална смърт.)

Оттук започва историята, която стои в основата на новелата. Разказът започва с въвеждане в художественото пространство, в което ще се случват събитията и в което ще се движат героите. Разказвачът отново набляга на достоверността на разказа: това, което разказва, от една страна, следва разказа на баща си, както той го е чул на свой ред („...secondo che mio padre dicea aver udito...”), а от друга страна се позовава на стари хроники, които е консултирал:

...avvegnachè io, alcune vecchie croniche leggendo, abbia queste due famiglie trovato, che unite una stessa parte sosteneano; nondimeno come io la udii, senza altrimenti mutarla, a voi la sporrò. (Да Порто)

(...тъй като аз, като четох някои стари хроники, намерих тези две фамилии, които обединени поддържаха една и съща страна; все пак, както аз съм я чул, без по никакъв начин да я променям, на вас ще я представя.)

Така историята, която следва, придобива характера на местна легенда, вписана като разказ в точно определен момент от живота на автора, за да осмисли самото повествование като цел.

От първите редове се появяват имената на двете враждуващи благородни фамилии – Монтеки и Капулети, а действието се пренася във Верона в началото XIV век по времето на Бартоломео Дала Скала. Имената на враждуващите фамилии явно са цитат от Чистилището на Данте Алигиери, тоест чужд текст, който поражда „образно-семантично ядро” (срв. Протохристова, 18):

Vieni a vedere Montecchi e Capelletti

Monaldi e Filippeschi, uom senza cura! (Purgatorio VI, 106-7) (Данте, 360)

(Ела да видиш Монтеки и Капелети

Моналди и Филипески, хора без почит!

Струва ни се много подходящо за случая определението, което дава Клео Протохристова за чужд текст: „Под чужд текст ще се разбира всяка съдържателна или формално-стилистична даденост, мислима като текст или като единство от текстове, която въведена в дадена литературна творба чрез цитиране, алюзия или друг подобен похват и битува там, като съхранява необходимо и достатъчно количество идентификационни белези и едновременно с това се трансформира при взаимодействието си с новия контекст, за да функционира като смисловопораждащ механизъм” (Протохристова, 16).. Данте, с

написването на „Божествената комедия”, се утвърждава като безспорен авторитет не просто в областта на литературата: книгата му се явява неоспоримо свидетелство на една епоха. Историята на двама влюбени е от периода, в който във Верона на власт идва Бартоломео, който напразно се опитва да потуши омразата, която предизвиква междуособици между благородническите фамилии във Верона, разделени на гвелфи и гибелини. Самият Данте живее през този период в изгнание и е гост на династията Скалиджери, следователно е бил свидетел на това непримиримо съперничество, като споменава Монтеки и Капулети във втората част на „Божествената комедия”. Така препратката към дантевата творба придава на цитата почти силата на исторически факт, на образно семантично ядро, което играе „ролята на словесна емблема за дадена епоха” (Протохристов, 18).

Допълнителна достоверност на разказа придава уточнението, че потомци на Монтеки са се заселили в Удине, тоест точно определени хора, представени като реални, живеещи там, докато тече самият разказ, маркирани със сегашното време, което актуализира момента на повествованието, като почти го слива с разказа.

Относно личните имена на двамата главни герои в новелата също има разнообразни интерпретации. Според някои изследователи (срв. Тезеи) името „Жулиета” произтича от „Forum Julii” – старото име то Чивидале, а след това на Фриули, където е живеела любимата на Да Порто. Името „Ромео” вероятно е символично, защото в стария италиански език думата „гомео” означава „поклонник”. Посвещението е било достатъчно, за да изгради съответната алюзия, а добрият тон е налагал да не се използват имена, които директно биха визирили точно определени хора и събития, още повече двете любовни истории – истинската и тази от новелата – имат съвсем различен край. И така в новелата главните герои стават Жулиета Капелети и Ромео Монтеки.

В новелата на Да Порто, както и в тази за Мариото и Ганоца на Мазучо Салернитано, присъстват всички сюжетни мотиви, които по-късно ще залегнат в трагедията на Шекспир, но те са видени през един различен фокус. Разказът започва с голямата вражда между двете фамилии – Капелети и Монтеки, която в рамките на опозицията „любов-омраза” ги ситиура в семантичното поле на омразата. След кратко примирие между враждуващите фамилии, за чието постигане се намесва и самият Бартоломео Дала Скала, е подходящият момент за началото на историята. Завръзката започва именно на един от баловите с маски по времето на карнавала с появата на сцената на главния герой, като това се явява нов момент в историята, въведен от Да Порто, който много вероятно да има и автобиографична основа, както вече споменахме.

Както вече отбелязахме, в новелата на Луиджи Да Порто вече са застъпени всички основни сюжетни елементи, които са решаващи за формирането на историята:

- двамата влюбени, принадлежащи към враждуващи фамилии, което прави невъзможна любовта им;
- тайният им брак, който ги обвързва пред Бога, като „помагач” се явява божия служител брат Лоренцо;

- убийството като повод за изгнанието на Ромео и следователно раздяла между двамата влюбени;
- решението на родителите на Жулиета да я омъжат, които не знаят истинската причина за нейната тъга;
- прибегването до сънотворно, с което да се инсценира смърт, за да се спаси Жулиета от предстоящия брак, като отново „помагач” е брат Лоренцо;
- идеята за двамата вестноосци, разминаването и недоставянето на писмото, съдържащо плана за действие, и следователно незнанието, което поражда заблудата за Ромео, че Жулиета е мъртва действително;
- трагичната смърт на двамата любовници

Динамиката на разказа се създава от многократното прекриване на семантичното поле, в което се намират главните герои: така например, след тайният им брак те от свободни стават обвързани, при това отново в противоречие на основното семантично поле, в което те се намират привидно заедно с целите си семейства. С други думи, създава се напрежение между привидно и действително. привидно двамата влюбени се намират като част от техните семейства в полето на омразата, но като отделни индивиди реално са в полето на любовта; привидно са свободни, а в действителност – обвързани пред бога. От определен момент на текста единствената граница, която ще прекосяват Ромео и Жулиета е тази между живота и смъртта. Мотивът за привидната смърт почти се слива с мотива на реалната смърт, сякаш дори го генерира.

В края на повествованието авторът е отредил отново място за автора-разказвач, с чиито думи се актуализира отново не само неговият образ, но и този на адресанта – хубавата Лучина. Получава се разказ в разказа, а разказването престава да бъде самоцелно, а поместено в точно определена повествователна ситуация, която го осмисля. Обещаната новела, вече е разказана и отново се набляга на факта, че авторът-разказвач не е променил нищо в историята.

Tal misero fine ebbe l'amore di Romeo e di Giulietta, come udito avete, e come a me Peregrino da Verona raccontò. (Да Порто,...)

(Такъв нещастен край има любовта на Ромео и Жулиета, както чухте, и както на мен Перегрино от Верона разказа.)

Началото с посвещението и края на повествованието си кореспондират и се сливат в един разказ, в който е поместено разказването на новелата. Получава се затворен тип композиция, над която властва авторът-разказвач със своя замисъл и цел, а връщането към сегашно време на глаголите, актуализира времето на повествованието. Авторът- разказвач е изкушен да направи паралел между разказаната история за нещастните влюбени от Верона и влюбените от неговото време, като заклеява тяхното непостоянство, липсата на пълна отдаденост на другия. Този упрек сякаш настига и адресанта на новелата – хубавата Лучина, с която съдбата го среща, а след това разделя.

Текстът завършва с думи, които са явна препратка към едно произведение, оказало огромно влияние не само върху развитието на италианската литература, но и на

европейската – „Декамерон” на Джовани Бокачо. Ако сравним думите, с които завършва „Декамерон” с тези, които стоят в края на новелата, ще установим сходство, което с невидима нишка свързва двата текста.

Qui finisce la decima e ultima giornata del libro chiamato Decameron, cognominato prencipe Galeotto. (Бокачо, 697)

(Тук свършва десетия и последен ден от книгата, наречена Декамерон,)

Qui finisce lo infelice innamoramento di Romeo Montecchi e di Giulietta Cappelletti (Да Порто)

(Тук свършва нещастното влюбване на Ромео Монтеки и Жулиета Капелети.)

Почти всички автори от периода, в който живее и твори Луиджи Да Порто са подвластни на влиянието на тази книга: не я подминава и той, като показва, че е извлекъл своя урок от големия разказвач от XIV век: вписал е разказа в повествователна ситуация, която огледално кореспондира на новелата, а разказът в разказ, допълнително подчертан с редуването на сегашно и минало време създава усещане за многопластовост на повествованието. На самия разказ е придал правдоподобност, която да служи за поука на всички, които имат нужда от нея.

Хронологически следва **Матео Бандело**, наричан от някои литературоведи „Бокачо на XIV век” (Голенищев-Кутузов, 1975:156). Макар и да встъпва съвсем млад в доминиканския орден, през целия си живот води активен светски живот и пътува много; свързан е с аристократични фамилии като Сфорца от Милано и Гонзага от Мантуа. Все така през целия си живот той събира и пише новели, като подрежда всичките 214 на брой в четири отделни книги, като първите три излизат в Лука през 1553-54 г., включвайки съответно 59, 59 и 68 новели, а последната в Лион посмъртно през 1573 г., още 28 новели.

Разделянето на новелите в отделни книги е предвидено от самия автор, но явно не е продиктувано от структурна необходимост, тъй като, за разлика от повечето сборници с новели, тези на Бандело не са поместени в повествователна рамка. Всяка от първите три книги започва с посвещение към читателите, като в това към първата самият Бандело обяснява, че без никакъв особен ред е разделил новелите в книги, за да ги събере в по-малки томовете:

... non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme, e fattone tre parti, per dividerle in tre libri, a ciò che elle, restino in volumi più piccioli... (Посвещение на читателите, кн. I)

(..тъй като не спазвах никакъв ред, както ми попадаха в ръцете, ги събрах в едно, а него разделих на три части, за да ги разпределя в три книги, така че да се окажат в по-малки томовете...)

В същото посвещение съзнателно се връща на факта, че новелите са събирани, както ги е поднасяла случайността:

...non cessò di raggirare la mia debil mano, a ciò ch'io perseverassi a scrivere or questa or quella novella, secondo che l'occasione mi s'offeriva, di modo che molte ne scrissi. (Посвещение на читателите, кн. I)

(не се спря немощната ми ръка да снове, така че аз с постоянство пишех ту тази, ту онази новела, според това какво ми предлагаше случайността, така че много такива написах.)

Набляга и на факта, че не представляват една цялостна история, която да продължава от новела в новела:

... non essendo le mie novelle soggetto d'istoria continovata, ma una mistura d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati. (Посвещение на читателите, кн. III)

(...тъй като моите новели не са сюжет от една продължаваща история, а смесица от различни случки, на различни места и по различно време на различни хора случили се и без никакъв ред написани.)

Следователно случайността е не само в самите новели, като двигател на действието, но и в самото подреждане на новелите в отделни книги: авторът съвсем съзнателно избира тази подредба, по-точно привидната липса на точно определена подредба на новелите си. Този негов избор вече му запазва едно по-специално място сред множеството новелисти от XVI век, следващи повече или по-малко стриктно бокачовия пример.

Липсата на рамка, обаче, не отменя диалогичността на повествованието, характерна за периода. Още в посвещението на преден план излизат образът на автора-разказвач от една страна и читателите, от друга: самото посвещение е озаглавено „Il Bandello ai candidi ed umani lettori”, тоест „Бандело на чистосърдечните и човечни читатели”. Естествено тук говорим за образа на автора-разказвач, а не за онзи образ на автора в разбирането на М. Бахтин като „съзнание на съзнанието” (Бахтин, 1979: 14), който пише, че „авторът на литературното произведение присъства в цялото произведение”, като набляга на факта, че не можем да го открием в някакъв точно определен момент, а още по-малко откъснат от цялото му съдържание: авторът се открива „в онзи неотделим момент, където съдържанието и формата неразривно се сливат” (Бахтин, 1975: 203). В опозиция на този образ на автора може да се изведе и образът на читателя, като „огледално отражение на автора, което го дублира”, като и двата образа се намират в едно също измерение на времето и пространството, което е извън самото повествование като такова: те не са гласове, а „равни на себе си и един на друг абстрактни понятия” (Бахтин, 1975: 204). В новелите на Бандело, извън тези два абстрактни образа, пораждащи се на базата на цялото произведение и предопределящи същината му, става дума за два реално въведени в повествованието образа: автор-разказвач и читатели, които също придобиват конкретни измерения: те са „lettori miei umanissimi” (безкрайно човечни читатели мои), „candidi ed umani lettori” (чистосърдечни и човечни читатели), „benigni lettori miei” (добросърдечни читатели мои), а образът им се доизгражда в посвещенията, които предшестват всяка новела.

От самото начало на посвещението на читателите към първа книга от новелите се въвежда образът на разказвача, който разказва в първо лице, а самото повествование

започва с „Аз”, което ни въвежда именно в първолично повествование. От посвещението към читателите то прелива и в посвещенията към новелите, в които Бандело се обръща към известни личности от придворните и интелектуалните среди в Италия през този период. В посвещението на госпожа Иполита Сфорца към новела 1, книга I, Бандело се спира отново на факта, че новелите не са подредени според някакъв точно определен критерий, но прибавя нещо важно: че всяка е посветена и адресирана до някого.

Sovvenendomi poi che voi più e più volte essortato m'avete a far una scielta degli accidenti che in diversi luoghi sentiva narrare e farne un libro, e già avendone molti scritti, pensai, sodisfacendo a l'essortazioni vostre, che appo me tengono luogo di comandamento, metter insieme in modo di novelle ciò che scritto aveva, non servando altrimenti ordine alcuno di tempo, ma secondo che a le mani mi venivano esse novelle disporre, ed a ciascuna di quelle dar un padrone o padrona dei miei signori ed amici. (Нов. 1, кн. I)

(Като си припомних после, че вие много пъти ме увещавахте да избира от случките, които на различни места съм чувал да разказват и да направя от тях книга, и сега тъй като съм написал много, се замислих, като удовлетворявам и вашите увещания, които за мен имат силата на заповед, да събера като новели, което съм писал, да ги подреда без да спазвам никакъв ред във времето, а според това, както са ми попадали в ръцете тези новели, а на всяка от тях да дам господар или господарка от моите владетели и приятели.)

Следователно всяка новела има свой, конкретен адресант, към който се обръща авторът-разказвач, като описва кога, къде и при какви обстоятелства е чул новелата, записана, впоследствие от него. Тук се включват и моралните съображения, които са подтикнали към повествованието, като авторът-разказвач е изкушен да „философства” по една или друга тема, която развива след това в новелата, която следва. Разказвачът се движи в една съвсем точно определена социална среда, която със своите навици и обичаи поражда желанието и нуждата да се разказва: събрани в приятна компания, господа и дами, беседват на различни теми, а любопитството и желанието да се чуе нещо ново, интригуващо, на моменти покъртително обясняват толкова честото обръщане към новелата като жанр.

Основните семантични черти на първоличното повествование: *автентичност* (тоест “случило се е с мен”, “видях го с моите очи”), *субективност* (тоест светът е видян от заинтересован герой със своя позиция) и *незавършеност* (тоест повествованието е ограничено от опита на разказвача) (Козлуджов, 1986: 61), тук обаче придобиват свои специфични характеристики. Автентичността се свежда до разказах това, което „чух със собствените си уши”, а преживях и видях случая, при който се разказа дадената новела, участвах в него. Субективността намира израз в подбора на случките, които се разказват в новелите: целта е да създаде наслада и да предпазят слушателите от безчестния път в живота, както пише Бандело в Посвещението към читателите към Книга III:

... io tutte le mie novelle ho scritto, che fu non ad altro fine certamente se non per dilettere ed avvertir ogni sorte di persone che, lasciate le sconce cose, debbiano attendere a vivere onestamente... (Посвещение на читателите, кн. III)

(...аз всичките мои новели написах с една единствена цел да доставя наслада и да посъветвам всички хора, които, като оставят настрана непристойните неща, трябва да се стремят да живеят честно...)

Незавършеността отново е свързана с опита на разказвача, но този опит, от една страна, в посвещенията е личният опит на разказвача, възприемащ света през своята гледна точка, а от друга, в новелите това е опитът, натрупан от разказвача като слушател в онези ситуации, в които е чул съответната новела, и е подбрал това, което той самият иска да разкаже. Следователно, разказвачът ни представя случка, в която той самият е бил слушател, а разказвач е бил някой друг, за да се възвърне в ролята си на разказвач в следващия миг.

Pertanto ritornando a la mia novella, che fu allora da l'Alemanni narrata e poi da me scritta...(Посвещение, нов. 1, кн. I)

(Междувременно, връщайки се към моята новела, която тогава бе от Алемани разказана, а после от мен написана...)

Това най често срещаният случай в Посвещенията: имаме светски разговор в някой от дворците или в някое от именията извън градовете и някой по настояване на останалите разказва за наслада и забавление някоя новела или просто случка, която впоследствие Бандело предава в писмен вид, било по нечие настояване, което е по-често срещания случай, било по своя воля.

Voi mi diceste allora che io farei bene a scriver questa mia istoria. E così avendola scritta ve la mando...(Посвещение, нов. 36, кн. I)

(Вие ми казахте тогава, че бих направил добре да напиша тази моя история. И тъй като я написах, ви я изпращам...)

В някои посвещения между разказвачите се появяват и известни личности, като Николо Макиавели например на събиране в двора на Джовани де Медичи, чиито новели будят интерес и предизвикват удоволствие и следователно следва поръчението новелата да се запише:

Come si fu desinato, voi rivoltato a messer Niccolò lo pregaste che con una de le sue piacevoli novelle ci volesse ricreare. Egli che è uomo discreto e cortese disse di farlo, onde narrò una piacevol novella che non poco vi piacque, e a me commettete che io volessi scriverla. (Посвещение, нов. 40, кн. I)

(След като приключи обяда, вие, обръщайки се към Николо, го помолихте с някоя от неговите приятни новели да ни достави наслада. Той като тактичен и учтив човек каза, че ще го направи; после разказа една приятна новела, която доста ви хареса и на мен възложихте да я напиша.)

В други случаи инициативата да вземе перото и да запише чутата новела е на самия автор:

Io che era presente al suo ragionamento, quella annotai ne la mente mia, ed avendola sempre tenuta ne la memoria, quando mi posi a scriver le novelle, quella anco scrissi. (Посвещение, нов. 58, кн. I)

(Аз, който присъствах на неговото разсъждение, запечатах в паметта си и, тъй като не ми е напускала паметта, когато се хванах да пиша новелите, и тази също написах.)

Onde tra me stesso allora delbeirai di scriverla. (Посвещение, нов. 22, кн. I)

(Следователно в себе си реших да я напиша.)

При някои новели разказвачът дори не е присъствал при разказването на новелата, която му е била преразказана от присъствал на съответното събиране, тоест информацията във вид на случка е стигнала опосредствено чрез друг слушател, който разказва, за да бъде отново преразказано:

Io non mi ritrovai già presente quando il Masino questa novella disse, ma poi il signor Pirro Gonzaga me la narrò e mi commise ch'io la scrivessi e la riponessi con l'altre mie novelle, come ho fatto. (Посвещение, нов. 29, кн. I)

(Аз не присъствах, когато Мазино разказал тази новела, но после господин Пиро Гонзага ми я разказа и ми поръча да я запиша и да я прибавя към другите мои новели, както и направих.)

Това преразказване на вече чути случки и новели, автоматично изключва желанието за оригиналност на сюжетите, които се черпят от други произведения като нещо обичайно за това време, когато определени автори са били издигнати в модел за подражание и имитация. Самият Бандело явно не е усещал този факт като нещо извън нормалното, след като изрично го включва в повествованието. Но в същото време той изтъква още в посвещението на първата новела, книга I, и след това се връща не веднъж на същото, че намерението му е да не потъват в забвение достойни за памет неща и случки, като няколко пъти в посвещенията набляга на факта, че ги е събирал от различни места, както са били разпръснати:

...come io parlo così ho scritto, non per insegnar altrui, né accrescer ornamento a la lingua volgare, ma solo per tener memoria de le cose che degne mi sono parse d'essere scritte...

(Посвещение, нов. 1, кн. I)

(...така както говоря, така и писах, не за да поучавам другите, нито за да направя по-красив народния език, а само за да запазя спомен за неща, които са ми се сторили достойни за бъдат написани...)

Средите, в които се движи Матео Бандело и в които се разказват записаните от него новели, придобиват в посвещенията една точно определена физиономия: сменят се мястото на събирането, присъстващите, разказвачът, но всяка компания прилича на предишната. За това допълнително допринася и повторението на имената на присъстващи и разказвачи, уточненията на разказвача, че всички добре познават нравите и навиците на дадени хора или красноречието на даден човек. Така например новела 11, книга I е посветена на Виченцо Ателано, а от посвещенията към новели 22 и 57, книга I, узнаваме, че новелите са били разказани отново от Ателано, но дали е същият човек не е ясно. В посвещението към новела 37, книга I, става ясно, че разказващият е бил Карло Ателано, на когото е посветена новела

29, книга III, когото слушателите и читателите, по думите на разказвача, би трябвало добре да познават като нрав:

Era ne la detta brigata messer Carlo Attellano, che ottimamente conoscete quanto in ogni compagnia è festevole e sempre pieno di novelle. (Посвещение, нов. 37, кн. I)

(Беше в тази група месер Карло Ателано, когото чудесно познавате колко във всяка компания е весел и винаги пълен с новели.)

Още в началото на втора книга, а после в средата на трета книга, отново се връщаме към познатата фамилия „Ателано”, но това е друг персонаж, в чиято къща се събират веселите компании и който познаваме още от втора новела на първа книга:

... eravate a diporto ne l'amenissimo giardino del signor Lucio Scipione Attellano...

(Посвещение, нов. 2, кн. I)

(... бяхте на развлечение в дивната градина на господин Лучо Шипионе Ателано...)

Onde avendo questi di il vostro e mio, anzi pur nostro Lucio Scipione Attellano, fatto un solenne e sontuoso banchetto... (Посвещение, нов- 1, кн. II)

(Тъй като тези дни вашият и мой, да кажем наш Лучо Шипионе Ателано даде тържествен и пищен банкет...)

... in casa del nostro gentilissimo signor Lucio Scipione Attellano... (Посвещение, нов. 3, кн. II)

(...в къщата на нашия безкрайно любезен Лучо Шипионе Ателано...)

... in casa del nostro virtuoso signor Lucio Scipione Attellano, e di varie cose ragionandosi...

(Посвещение, нов. 25, кн. III)

(... в къщата на нашия добродетелен Лучо Шипионе Ателано, и като за различни неща се разсъждаваше...)

Това естествено не е единствен случай на такова повторение: повтарят се домакините на събиранията, повтарят се разказващите новелите, а присъстващите добре познават един или друг персонаж от новелите, когато те са случки от съвремението. Всичко това създава усещането за повтораемост не просто на имената, а на повествователната ситуация, в която се движат разказвачът и неговите читатели-слушатели.

Ако в посвещенията имаме точен адресант с точно име и бихме могли да го наречем имплицитен читател, прозиращ от повествованието, преминавайки към самите новели в противовес на разказвача, който запазва същия свой облик, се появяват имплицитните слушатели. Не трябва да се забравя, че между разказвача и слушателя има една съществена разлика, от която произтича различният начин, по който се проявява тяхното присъствие в текста. Ако разказвачът, като субект на повествованието, присъства експлицитно, явно в текста, слушателят присъства имплицитно. Откриваме присъствието му в думи, изрази на разказвача, които създават впечатлението, че са резултат, следствие на реакциите на

слушател, на неговите въпроси. Така в новелите на Бандело разказвачът се обръща директно към своите слушатели:

„signori miei” или „signore mie” или „signore mie graziose e voi cortesi gentiluomini”, „pietose donne e voi discreti uomini”, „amorevoli donne e voi costumati gentiluomini”, „signore mie umanissime e voi cortesi signori”, „graziose donne”, „pietose donne”, „signore mie nobilissime” и т.н.

(„господа мои”, или „мои дами” или „мои грациозни дами и вие любезни благородници”, „милостиви жени и вие тактични мъже”, „любвеобилни жени и вие благопристойни благородници”, „човеколюбиви мои дами и вие учтиви господа”, „нежни жени”, „милостиви жени”, „благородни мои дами” и т.н.)

От тези обръщения вече прозира и един точно определен речеви етикет, характерен за средите, в които се движи авторът-писател, но и създава за всяка отделна новела образ на слушателя или слушателите, които се преплитат и повтарят във времето и пространството, аналогично на образите, които се движат в повествованията. Освен в обръщенията имплицитните слушатели прозират в непрекъснато появяващи се в повествованието реплики, отправени към тях и които се появяват с малки вариации в почти всички новели като:

Voi, signori miei, devete sapere che ... (нов.4, кн. I – Вие, господа мои, трябва да знаете, че...)

... come tutti sapete e ogni dì si può vedere... (нов.9, кн. I - ... както всички знаете и всеки ден може да се види...)

Statemi ad ascoltare e giudicate se io vi dico il vero o no. (нов.10, кн. I – Изслушайте ме и отсъдете, дали ви казвам истината или не.)

....come molti di voi puotero conoscere... (нов. 26, кн. I – както мнозина от вас можаха да научат)

... ora mi comandate, signor mio, che io con qualche piacevol novella rallegri tutta l a compagnia... (нов. 27, кн. I - ... сега ми нареждате, господарю мой, с някоя приятна новела да развеселя цялата компания...)

Sapete tutti che... (нов. 30, кн. I – Знаете всички, че...); ... come devete sapere... (нов. 50, кн. I – както трябва да знаете...); ... come udito avete... (нов. 55, кн. I – както чухте...), и т.н.

Думите, отправени към имплицитните слушатели, се превръщат във въпроси, когато случаят, изисква ту удивление, ту съпричастност или състрадание.

С други думи посвещението съвсем естествено се прелива в повествованието на новелата, а това най-добре проличава в проекцията, която намира художественото време: и

в двата случая то се раздвоява на времето на повествованието и времето на разказаните факти, като времето на повествованието и това, в което съществува разказвача като такъв (Ликова, 1978: 308-315). Следователно времето на повествованието в първо лице е основно в сегашно време, маркирайки акта на самото повествование, обхваща, включва в себе си и това на разказаните факти, а разказвачът винаги се явява негов субект. Разказвачът остава и обект на речта, тъй като той разказва това, което е важно за него, това, което му е направило впечатление, като подрежда разказа на фактите според своята воля и идеи. На базата на двете реализации на художественото време, се създава и дистанцията между акта на повествованието и разказваните случки. Формално двете времена се обозначават със съответните глаголни времена: сегашно време обозначава времето на повествованието, докато миналите времена очертават разказваните факти. В същото време разказваните отминали събития, факти, случки имат смисъл единствено видени през призмата на настоящето, тоест през гледната точка на разказвача като миналото, рамкирано във времето на повествованието, придобива актуалност. Освен това, въвеждането на акта на повествованието допълнително подчертава неговия времеви план като особено се откроява в моментите, когато прозира присъствието на имплицитния слушател и допълнително създава усещането за диалог. За това усещане допринася и рамката на новелите, тоест тяхното начало и завършек (Лотман, 1970: 255, 259), която също се намира в тясна взаимовръзка с художественото време, защото началото и краят са винаги в един от неговите варианти. Рамката на всяка новела не само обозначава границите на художествената действителност на творбата, но и тези на речта, която изразява определено схващане за света и човека.

Новелите от книгите на Бандело, според своето начало и край, могат да се разделят на две големи групи. В първата влизат новели, при които от първия ред на текста вниманието е насочено към разказваните факти, към събитията, интересни сами по себе си, които с развоя си подтиква разказвача да ги описва и които той вече е анонсиран в посвещението. В тази група доминиращо докрай остава времето на разказваните факти, докато това на повествованието едва се забелязва, понякога само в една или две реплики, в които обикновено се долавя и присъствието на имплицитния слушател. При тях с изчерпването на фактите приключва и повествованието. Във втората, по-голяма, група от самото начало се въвежда времето на повествованието и то остава доминиращо, тъй като от неговата дистанция се оценява цялата случка. Тези новели сякаш продължават посвещението, защото на преден план е разказвачът, който се впуска в разсъждения по някаква тема, на която случката, която следва, е обикновено само потвърждение.

Краят, или завършекът, на новелата също има своето важно място в структурата на повествованието (Георгиев, 1965: 62-67). Новелите по-често завършват с изчерпването на разказваните факти и случки, тоест художествената действителност е представена до определена точка, след която разказвачът не смята за необходимо да продължава повествованието си, тоест прекъсва се времето на повествованието, защото е приключило времето на разказваните факти. Рядко разказвачът в новелите на Бандело се връща в края

към началната тема с разсъждения относно разказаното. Сравнявайки начините, по които започват и завършват новелите, може да се отбележи следното: те по-често започват с „въведение в темата“ от страна на разказвача, въпреки че тя вече е въведена в посвещението, и следователно започва да тече времето на повествованието, и едва по късно, след това „въведение“ стартира времето на разказваните случки; новелите по-често завършват с изчерпването на разказаната случка, тоест края на двата варианта на художественото време съвпада. По-рядко разказвачът се връща отново към началната си тема с „разсъждения“, така че да се получи затворена композиция. Всичко това допринася за общото впечатление, която създават новелите в своята съвкупност, че са част от една обща художествена действителност, а за това основно допринася доминиращата роля на повествователното време, от чиято дистанция се разказва, описва, оценява представения свят.

Този свят е безкрайно пъстър, населен с благородници и благородни дами, свещеници и монаси, войници и криминални типове, слуги и обикновени жители на градовете, извлечени от самото време на Бандело и оживели под неговото перо с вещината на познавач на средата, на пейзажа, на нравите: редят чудесни описания на Милано, Флоренция, Париж и други. В следваща новела действието отвежда читателя в далечни страни – Египет, Персия, Тунис... – или назад в историята, за да опише случка достойна за пример. Основните двигатели на наративното действие са човешките страсти, а на първо място любовта, която рядко завършва щастливо. Обикновено, като излиза от установените норми за благоприличие, тя поражда ревност и отмъщение и доста често води до кървави развръзки на действието: прелюбодейците ги застига смърт, а в някои случай пострадват и невинни. И ако в новела 9, книга II, във Верона познатите повече от драмата на Шекспир Ромео и Жулиета стигат до трагичния си края благодарение на своята преданост един към друг, в цяла поредица новели жаждата за отмъщение води до жестокост на наказанията. Но във времето, в което живее авторът на новелите, Италия е раздирана от войни, които следват една след друга и смъртта влиза в ежедневието като естествено разрешение на конфликтите. Относително по-малко са „щастливите“ новели, в които влюбените успяват да се съберат, или нечий благороден жест води действието към благоприятен завършек. Другият основен двигател на действието е шегата: шегите си правят един на друг съпрузите, шегите си устройват монасите помежду си или им ги устройват други, появява се в четвърта книга един така обичан от новелистите от няколко века Гонела с безкрайните си шегите. В определени моменти шегите прерастват направо в измами, сътворени с лукавство и хитрини, или придружени с бързи и остроумни словесни закачки и отговори.

Бандело не подминава и проблема за езика, на който пише. През целия век, както споменахме, тежат оживени дискусии на какъв език трябва да се пише, по въпроса се появяват не малко трактати, написани отново в диалогична форма като спор между защитаващите различни позиции. Следователно авторът, който не е от Флоренция, нито от Тоскана, държи да направи уговорка и сякаш да се оневини, че не използва флорентинското наречие, следвайки примера на Петрарка и Бокачо. В посвещението си на читателите към първа книга от новелите той изтъква, че е от Ломбардия и че следователно заявява, че

новелите не са написани на флорентинското наречие, като тези на Бокачо, че той самият не притежава стил на писане, но смята, че този вид истории и новели могат да забавляват, независимо от езика, на който са написани:

Io non voglio dire come disse il gentile ed eloquentissimo Boccaccio, che queste mie novelle siano scritte in fiorentin volgare, perché direi manifesta bugia, non essendo io né fiorentino né toscano, ma lombardo. E se bene io non ho stile, ché il confesso, mi sono assicurato a scriver esse novelle, dandomi a credere che l'istoria e cotesta sorte di novelle possa dilettere in qualunque lingua ella sia scritta. (Посвещение на читателите, кн. I)

(Аз не искам да казвам, както е казал любезният и много красноречив Бокачо, че тези мои новели са написани на флорентински народен език, защото бих казал една явна лъжа, тъй като не съм нито от Флоренция, нито от Тоскана, а от Ломбардия. И ако наистина нямам стил, което си признавам, захванах се да пиша тези новели, като вярвах, че историята и този вид новели могат да доставят наслада независимо от езика, на който са написани.)

В посвещението към читателите към втора книга той се връща на същата тема, като се защитава затова, че не е прибегнал към имитиране на добрите писатели от Тоскана:

Ora ci saranno forse di quelli che vorrebbero ch'io fosse, non so se mi dica, eloquente, o vie più di quello che io mi sia in aver scritte queste novelle; e diranno ch'io non ho imitato i buoni scrittori toscani. A questi dirò io, come mi sovviene altrove d'aver scritto, che io non sono toscano, né bene intendo la proprietá di quella lingua, anzi mi confesso lombardo... (Посвещение на читателите, кн. III)

(Сега може би ще се намерят такива, които биха искали да бъда, как да кажа, красноречив, или поне по-красноречив от това, което съм при писането на тези новели; и ще кажат, че не съм имитирал добрите тоскански писатели. На тези ще кажа аз, както си спомням и другаде да съм писал, че аз не съм от Тоскана, нито разбирам правилността на този език, дори заявявам, че съм от Ломбардия...)

В един пасаж в същото посвещение, обаче, срещаме един много силен аргумент, който той привежда в своя защита, а именно, че в творчеството на такъв неподражаем поет като Петрарка могат да се намерят три-четири само думи, които са чисто тоскански, а останалите са общи за всички нации на Италия:

Se la lingua tosca mi fosse stata natia o apparata l'avessi, molto volentieri usata l'averei, perciò che conosco quella esser molto castigata e bella. Nondimeno, per quello che a me ne paia, il coltissimo ed inimitabile messer Francesco Petrarca, che fu toscano, ne le sue rime volgari non si truova aver usate due o tre voci pure toscane, perché tutti i suoi poemi sono contesti di parole italiane, comuni per lo più a tutte le nazioni de l'Italia. (Посвещение на читателите, кн. III)

(Ако тосканският език ми беше роден или ако бях го научил, с голямо удоволствие щях да го използвам, тъй като знам, че е много изчистен и хубав. Въпреки това, както ми изглежда, високо образованият и неподражаем месер Франческо Петрарка, който е от Тоскана, в своите стихове на народен език не е използвал повече от две или три чисто

тоскански думи, защото всичките му поеми са изтъкани от италиански думи, общи в повечето случаи за всички нации на Италия.)

И в новелите на Бандело е тази обща италианска лексика, която той е добре уловил в многото си пътувания, а липсата на стил, за която той пише, е по-скоро липса на преднамерено търсена стилизация на речта и красноречие.

Като успява да се дистанцира от утвърдената вече бокачова традиция, новелите да се включват в повествователна рамка, Бандело успява да създаде свой наративен модел с въвеждането на посвещение към всяка новела. Това посвещение, от една страна, има аргументативна функция, защото очертава от светските разговори онези теми, които са в основата на разказаната новела, или се опитва да илюстрира разискван морален принцип или поучителна история, която трябва да се запази в паметта, като повод за разсъждение. От друга страна, в него оживява един свят, където новелата се поражда от светския разговор и развлечение, като се подчертава характерът на разказа като свидетелство и хроника, като описание на факти, случили се в повечето случаи и които колективът носи в паметта си, като пример от миналото, достоен да бъде съхраняван в колективната памет. И посвещението, и новелата са доминирани от образа на разказвача с огледалните му имплицитни читатели и слушатели, а повествованието така естествено прелива от посвещението към новелата, че те започват да си приличат, породени от желанието да се разказва и да се слуша да се разказва в един свят от благородници, придворни, господа и дами, за които светският разговор е безкрайно важен и придобива чертите на истинско изкуство на речта, в търсене на онези наслада и забавление, които са основна цел на разказването на новели, в случки будещи изумление и почуда със своята странност, съчувствие и състрадание със своята трагичност, възхищение със своето великодушие.

През периода, който разглеждаме, малко са писателите, които не пробват перото си в краткия прозаичен жанр, но малцина са тези, които основно се посвещават на него. Такъв е случаят с **Джован Франческо Страпарола**, завещал на поколенията сборник с новели, или “приказки”, както ги определя авторът, наречен „Приятните нощи”. Биографичните му данни остават доста неясни: дори не ни е известна рождената му дата, но се знае, че е родом от Караваджо, близо до Бергамо, както можем да установим от началото на творбата му, където се появява пълното му име. Творбата се състои от два тома с новели, като първият е публикуван в началото на 1551 година във Венеция от печатницата на Орфео дала Карта и съдържа двадесет и пет новели, Само две години по-късно – през 1553 година – излиза и втория том от печатницата на Томин да Трино, съдържащ четиридесет и осем новели, като междувременно излиза и второ издание на първата част, което свидетелства за големия успех, който жъне творбата. През 1555 година отново във Венеция излиза първото цялостно издание на творбата – вече общо седемдесет и четири новели, защото една от новелите от осмата нощ е заменена с други две, като през следващите петдесет години сборникът се преиздава повече 20 пъти. Това допълнително потвърждава големия успех, който жъне краткият прозаичен жанр сред ренесансовата публика.

Творбата на Страпарола се вписва в течението, следващо големия пример на Джовани Бокачо, зададен с „Декамерон“. Авторът от една страна следва модела, като вписва новелите в рамка-разказ, която задава и повествователната ситуация, но в същото време се и отдалечава от него както при структурирането на творбата, така и по отношение на жанровото определение на градивните ѝ единици, които той нарича „приказки“.

От структурна гледна точка, творбата представлява сборник с новели-приказки, поместени в повествователна рамка, като е разделена на две части, следващи първоначалното ѝ издание. Преди встъплението към първата част, където е зададена повествователната ситуация, откриваме посвещение от страна на издателя Орфео дала Карта към „прекрасните и любвеобилни жени“, на които иска да достави удоволствие, като издава приказките и гатанките на Страпарола, а различните случаи и хитрости, които те представят, ще им бъдат за поука. Това посвещение пряко кореспондира с посвещението, което прави Бокачо в „Декамерон“, като се обръща към прелестните дами, обзети от любовния плам, за да могат да намерят разтуха в приятното четиво (Vossaccio 1975: 7-9). С други думи директният адресант е същият, като тази препратка към текста-модел изгражда смислови внушения относно намеренията на автора.

Още в това посвещение е застъпен индиректно и проблемът относно авторството на приказките, като издателят извинява автора за ниския стил, в който е написана творбата, тъй като е предал приказките така както ги е чул разказани:

Appresso di ciò voi non risguardarete il basso e rimesso stile dello autore, perciò che egli le scrisse, non come egli volse, ma come udì da quelle donne che le raccontarono, nulla aggiungendole o sottraendole. (Straparola 1927, 1: 3)

(Покрай това вие няма да обръщате внимание на ниския и беден стил на автора, тъй като той ги написа, не както желаше, а както ги чу от тези жени, които ги разказаха, без нищо да добавя или маха.)

Темата относно авторството се подхваща и в посвещението към втората книга, отново отправено към „грациозните и любвеобилни дами“, но този път от името на самия автор, който се защитава от обвиненията, че приказките не са негови и че ги откраднал оттук и оттам.

Sono molti, amorevoli donne, i quali o per invidia o per odio mossi, cercano co' minacciosi denti mordermi e le misere carni squarciare, imponendomi che le piacevoli favole da me scritte, ed in questo e nell'altro volumetto raccolte, non siano mie, ma da questo e quello ladronesamente rubbate. (Straparola 1927, 2: 3)

(Мнозина са, любвеобилни дами, които или от завист, или от омраза подтикнати се опитват със заплашителни зъби да ме ухапят и бедната плът да разкъсат, като ми налагат, че приятните приказки, написани от мен, и в този и в другия том събрани, не са мои, а от този и онзи откраднати крадешком.)

Още повече, потвърждава, че е предал вярно разказаното от десетте дами, които влизат в ролята на разказвач:

Io, a dir il vero, il confesso che non sono mie, e se altrimenti dicessi, me ne mentirei; ma ben holle fedelmente scritte secondo il modo che furono da dieci damigelle nel concistorio raccontate. (Straparola 1927, 2: 3)

(Аз, да кажа истината, признавам, че не са мои, а ако друга кажа, бих излъгал, а вярно ги написах както от десетте дами в компанията бяха разказани.)

С други думи, възпроизвежда се процесът на създаване на новелата като текст, като „разказ на разказ, чул от разказвача, който го повтаря за нас”, а „в новелата не съществува идеята за оригинален разказ, авторски разказ както го разбираме сега, а тази за повторение с непрекъснати варианти”, както пише Джани Челати (Celati 2006: 1). Това преразказване на вече чути случки и новели, автоматично изключва желанието за оригиналност на сюжетите, които се черпят от други произведения като нещо обичайно за това време. До този момент в италианската литература въпросът за авторството сякаш не съществува и самият факт, че се повдига проблемът относно оригиналността на разказаното, е нещо ново, като се има предвид свободното „движение” на сюжети в литературното пространство и преработването им през целия Ренесанс.

Двете посвещения – към първата и към втората книга – не се различават стилово, което ни навежда на мисълта, че и двете са излезли изпод перото на автора на творбата, като се има предвид и повторното подхващане на темата за авторството на приказките.

Встъплението, което идва след посвещението към първата книга, отново еднозначно препраща смислови нишки към началото на „Декамерон” като модел за подражание, който никой писател, създаващ новели през XVI век, не е можел да подмине:

Comincia il libro delle favole ed enimmi di messer Giovanfrancesco Straparola da Caravaggio, intitolato Le Piacevoli Notti. (Straparola 1927, 1: 5)

(Започва книгата с приказки и гатанки на мессер Джованфранческо Страпарола да Караваджо, озаглавена Приятните нощи)

Аналогично започва и втората част на творбата, като единствено е уточнено, че става дума за втората книга, тоест имаме едно плавно преливане между двете части.

Общо творбата се състои от седемдесет и четири новели, които се разказват в продължение на тринадесет дни, като през първите дванадесет нощи се разказват по пет новели, осмата нощ – шест, а последната нощ – тринадесет. В центъра на повествователната ситуация е Лукреция, вдовица на Джован Франческо Гонзага, а действието се развива на остров Мурано до Венеция в прекрасен дворец с градина с цъфнали цветя въпреки зимния период, нает от баща ѝ поради горещите ѝ молби. А той е Отавиано Мария Сфорца, избран за епископ на Лоди, който след смъртта на Франческо Сфорца, херцог на Милано, макар да му се полага по право мястото, напуска града, за да се спаси, не от чумата, а от човешката злост и борби за надмощие, като първо отсядат в Мантуа, после във Венеция и накрая се установяват в Мурано. Лукреция, изоставена от предишните си придворни дами, си избира нови десет прекрасни млади дами, които да я обслужват, а чиито имена – Лодовика, Виченца, Лионора, Алтерия, Лаурета, Еритреа, Катеруца, Ариана, Изабела и Фиордиана – не носят никаква определена символика, и две матрони – госпожа Киара, съпруга на

Джироламо Гуидичоне, благородник от Ферара, и госпожа Вероника, съпруга на Санто Орбат, благородник от Крема – с благородно потекло в зряла възраст, които да й бъдат в услуга с мъдрите си съвети. Към тази компания се присъединяват и много благородни и учени мъже, елитът на венецианското общество от 30-те години на XVI век: появяват се дори и Пиетро Бембо и братовчедът му Антонио. Така се сформира бъдещата компания, в която ще се разказва, като единствената подбуда е приятното прекарване на вечерите в края на карнавала. Получава се стилизиран портрет на господарския двор от XVI век, който можем да открием и в ред други творби от същия период: не само в сборници с новели, като тези на Матео Бандело, но и трактати, като „Придворният” на Кастильоне, където се дискутират актуални за времето теми, а за разтуха се разказват интересни, весели и всякакви истории. В този случай нямаме извънредни ситуации като чумата в „Декамерон”, която предопределя решението на младата дружина да избяга от Флоренция и да изгради другаде липсващия в града порядък: действието се развива в последните дни на карнавала – време за забавления, песни и танци. Инициатор да се въведе определен ред в забавленията естествено е Лукреция, като господарка на дома, която, при всеобщо одобрение, разпорежда всяка вечер пет от придворните ѝ дами, чиито имена ще се теглят с жребий, след като изпеят песен, да разкажат по една приказка, а след всяка приказка да има и по една гатанка. По този начин се регламентира разказването, без да имаме, обаче, онази програмност, позната от бокачовия шедьовър. Приказките-новели, разказвани в даден ден, не са обвързани тематично по дни, тоест всеки разказва, каквото прецени и желае.

Художественото пространство, отредено на повествователната рамка, освен във въстъплението, се очертава в началото на всяка една вечер, където се уточнява кой ще разказва през дадената нощ. Нощите и приказките са номерирани, а преди всяка приказка има кратка рубрика, която въвежда в разказа; следва в скоби името на разказващата дама. Допълнително времето на повествованието се актуализира в началото на всяка новела-приказка, като разказвачът се обръща директно към своите слушатели: така при всеки при следващия разказ някой от тях се превъплъщава в ролята на разказвач, а разказвачът на предишната новела влиза отново в ролята на слушател. Интересен факт е, че разказвачите основно се обръщат към дамите – „*valorose donne*” (смели дами), „*amorse donne*” (любящи дами), „*dilettevole donne*” (забавляващи се дами), „*festevole e graziose donne*” (весели и грациозни дами), „*piacevoli donne*” (приятни дами) и т.н. – като единствено през тринадесетата нощ госпожа Вероника се обръща към господата: „*prestantissimi signori miei*” (превъзходни мои господа), а след нея Фериор Белтрамо говори на цялата събрала се компания:

Sin'ora questi magnifici gentil'uomini e queste amorevoli donne hanno tanto detto, che quasi non mi è restata più materia di dire. (Straparola 1927, 2: XIII/7, 213)¹

¹ При цитиране на новелите са приведени с римски цифри поредната нощ на разказване, а с арабски – поредната новела и съответните страници.

(Досега тези великолепни благородни господа и тези любвеобилни дами толкова много разказаха, че почти не остана вече материя за разказване.)

Вече споменахме за уточнението от страна на автора, че е предал историите, така както са ги разказали разказвачите. А те на свой ред уточняват, че това, което ще разкажат, са слушали многократно, като се затвърждава усещането за разказа на разказа, който се възпроизвежда свободно във времето:

No più volte udito dire, donne mie care, ... (Straparola 1927, 2: XI/5, 176)

(Много пъти съм чувал да казват, скъпи мои дами, ...)

А в някои случаи дори разказващият уточнява по-пространно кой му е разказал новелата:

La favola da Alteria non men graziosamente che prudentemente recitata, mi riduce a memoria una facezia non men ridicolosa che la sua, la quale mi fu da una nobil donna poco tempo fa brevemente narrata. (Straparola 1927, 2: VI/2, 16)

(Приказката от Алтерия, разказана не по-малко изящно отколкото мъдро, ми припомня една остроумна история., не по-малко смешна от нейната, която ми беше разказана накратко от една благородна дама неотдавна.)

През дванадесетата нощ Изабела дори преразказва новела от „Декамерон” на Бокачо, както самата тя отбелязва, но с уточнението, че той я е разказал по-различно от това, което тя ще разкаже:

Non però voglio desistere dal bell'ordine cominciato; e avenga che la novella, che raccontar intendo, sia stata descritta da messer Giovanni Boccaccio nel suo Decamerone, non però è detta nella maniera che voi udirete; perciò che vi ho giunto quello che la fa più laudevole. (Straparola 1927, 2: XII/5, 192)

(Не искам обаче да отстъпвам от започнатия хубав ред; а новелата, която възнамерявам да разкажа, е описана от месер Джовани Бокачо в неговия Декамерон, но не по начина, по който вие ще я чуете; затова ви добавих това, което я прави още по-достойна за похвала.)

Един единствен път разказвачът твърди, че приказката, която ще разказва, никога преди не е чувана:

Io intendo di raccontarvi una favola di Gramotiveggio, per lo adietro non più udita; per la quale io penso che voi ne prenderete non men piacere che ammaestramento. (Straparola 1927, 1: I/5, 50)

(Аз възнамерявам да ви разкажа една приказка от Грамотиведжо, която преди не е чувана, поради което, мисля, вие ще извлечете не по-малко наслада, отколкото поука.)

Освен с обръщенията, връзката между разказвачите прозира от препратките, които те самите правят към новелите, разказани преди тях: в някои случаи предишният разказ ги подсеца какво да разкажат или дори да променят намеренията си и да разкажат нещо различно:

La favola raccontata da questa mia amorevole sorella, mi riduce a memoria quello che intervenne ad un mercatante genovese... (Straparola 1927, 2: VIII/4, 81)

(Приказката, разказана от тази моя любвеобилна сестра, ми припомни това, което се случи на един генуезки търговец...)

La favola, donne mie care, dal Molino arteficiosamente raccontata, mi ha fatto rimuovere da quella che mi era nell'animo di dire; e un'altra raccontar vi voglio, la quale, se non m'inganno, non sarà di minor piacere alle donne, che fusse la sua a gli uomini. (Straparola 1927, 1: II/3, 81)

(Приказката, скъпи мои дами, от Молино изкусно разказана, ме накара да се откажа от тази, която имах при сърце да разкажа, и искам да ви разкажа друга една, която, ако не се лъжа, няма да достави по-малко удоволствие на дамите, отколкото неговата на господата.)

По този начин се възпроизвежда усещането, че разказът поражда нов разказ, а от друга страна се актуализира непрекъснатата устната повествователна ситуация, в която се ражда разказът.

В края на всяка нощ госпожа Лукреция, следователно, изпраща гостите си със заръка да се върнат следващата вечер. Последната нощ от първата книга – пета по ред – този въведен ред в някаква степен се нарушава: макар че са изтеглени имената на дамите, които да разказват: тази вечер разказват и двама от присъстващите господа: третата приказка разказва Антонио Молино, а четвъртата – Бенедето Тривиджано, като първият изразява учудването си, че му е дадена думата:

Io non avrei mai creduto, valorose donne, né pur imaginato che la signora mi avesse dato carico di dover favoleggiare: e massimamente toccando la volta alla signora Fiordiana, avenutale per sorte. Ma poscia che a Sua Altezza così piace, ed è di contentamento di tutti, io mi sforzerò di raccontare cosa che vi sia di sodisfacimento. (Straparola 1927, 1: II/2, 70)

(Нямаше никога да повярвам, храбри дами, нита да си представя, че госпожата ще ме натовари да разказвам приказки: още повече беше дошъл ред на госпожа Фиордиана, изтеглен с жребий. Но след като на Нейно Височество така се харесва, а останалите са доволни, аз ще се опитам да разкажа нещо, което да ви донесе удовлетворение.)

Допълнителен колорит създава и фактът, че те не разказват на формирания и утвърдил се вече италиански език, а на диалект. При това не на венециански диалект, както би могло да се предположи, като се има предвид къде се развива действието, а на диалекти от вътрешността на територията: третата на диалекта, говорен в Бергамо, а четвъртата – на този в Павия, считани, особено първия, груби и често обект на иронизиране в литературата от този период. Прибъгването до разказ на диалект в рамките на сборник с новели също е новост, която Страпарола прокарва. Последната новела от първата част на творбата се полага на господарката на дома – госпожа Лукреция. С други думи, аналогично на „Декамерон“, установеният порядък в някакъв момент се нарушава, което прекъсва монотонността на разказа. Подобни „нарушения“ има и във втората книга: още през шестата нощ четвъртата приказка не я разказва Лаурета, какъвто е жребият, а един от присъстващите господа – Антонио Бембо. Осмата нощ разказаните новели са шест, не пет, като Алтерия разказва две новели, като се променя предварително изтегленият ред на разказване.

Последната нощ от карнавала и тринадесета по ред – по желание на Лукреция – разказват всички присъстващи, дами и господа:

Mi parrebbe cosa convenevole che, dopo fatti alquanti balli e cantata una canzone, tutti, sì gli uomini come le donne dicessero una favola, perciò che non è onesto, le donne aver solamente questo carico. E però, piacendo tuttavia a questa onorevole compagnia, ognuno racconterà la sua, con condizione però che breve sia, acciò che questa ultima sera di carnessale tutti possiamo favoleggiare. (Straparola 1927, 2: XIII, 197)

(Струва ми се удачно, след като се изиграят няколко танца и се изпее една песен, всички, както господата, така и дамите, да разкажат по приказка, защото не е честно само жените да имат това задължение. И така, ако се харесва на тази достойна компания, всеки ще разкаже своята, с условие да бъде къса, така че в тази последна нощ от карнавала всички да можем да разказваме.)

Следователно, Лукреция дава първо думата на посланика на Англия, като най-знатен сред присъстващите, следва тя самата, после се включва и Пиетро Бембо, който до този момент не е разказвал, следват останалите, като от тринадесет новели, само четири са разказани от придворните дами на госпожата, които първоначално са обявени за разказващи. Последната нощ приключва обичайно, като останалите: Лукреция изпровожда гостите си, като този път се сбогува за по-дълъг период, защото е първият ден от Великите пости, когато всички трябва да се покаят и да се погрижат за здравето на душите си, като остават настрана песните, танците и приятните разговори. Господата се сбогуват с дамите и си тръгват, а книгата свършва. Всъщност както отделните разкази свършват с приключването на разказаните истории, без разказвачът да прави каквито и да е коментари относно разказаното, така и цялата творба свършва със сбогуването на компанията, а следователно свършва и времето на повествованието.

Но какво се разказва всъщност през тези тринадесет нощи? Авторът отбелязва с термина „приказка” разказите на своите герои. Остава въпросът доколко са приказки в жанрово отношение и дали не са по-скоро новели? Новелата остава един от най-гъвкавите и най-малко подаващите се на кодифициране жанрове във време, когато литераторите всячески се стремят да наложат строги жанрови правила, като едва във втората половина на XVI век се появява теоретична разработка „Урок за съставяне на новели“ на Франческо Бончани, изнесен в Академия Дели Алтерати през 1574 година, целяща да очертае основните ѝ характеристики. Вероятната причина за жанровата ѝ гъвкавост се таи в самото създаване и историческото ѝ развитие, тъй като в нея се вливат, като видоизменят част от характерните си белези и функции, множество кратки повествователни жанрове. Още в пролога на „Декамерон” Бокачо пише, че възнамерява да разкаже „сто новели, или приказки, или притчи или истории – както и да ги наречем” (Воссассио 1975: 8). Явно е предпочитанието на Бокачо към термина „новела”, за да определи жанра, от който е изтъкана книгата му, и оставя настрана другите термини, като жанрове, превъзможни от новия жанр на новелата (Pisone 1989: 141-143). В същото време останалите термини не се намират реално в опозиция, защото дават „храна” на новия жанр. Два века по-късно

Страпарола отдава предпочитанията си на термина „favola”, тоест приказка, за да определи градивните елементи на творбата си. Думата „favola”, идва от латинската дума „fabula”, а тя от глагола „fari”, тоест „говоря“, и се е появила в езика през XIII век. В Тълковния речник на италианския език като първо значение на думата четем: „приказката е кратко повествование в проза или в стихове, с поучителни цели, имащо като сюжет въображаема случка и чиито главни герои са основно животни или неодушевени неща“ (Zingarelli, 2000: 691), тоест краткият прозаичен жанр влязъл в българската езикова традиция с термина „басня“. Не можем, обаче, всичките новели от сборника да приравним към баснята. В действителност само в една от разказаните истории действащите лица са животни. В същото време има цяла поредица от новели с елементи от вълшебните приказки, а няколко са изцяло такива. Следователно, ако приемем работната дефиниция на новелата на принципа на контраста, предлагана от Чезаре Сегре, че „новелата е повествование най-често в проза (за разлика от *fabliau*, *lai* и *nova*), с човешки персонажи (за разлика от езоповата басня) и правдоподобно съдържание (за разлика от приказката), обикновено, без да е историческо (за разлика от анекдота), в повечето случаи без поучителни цели или поучително заключение (за разлика от *exemplum*)” (Segre 1989: 48), ще установим, че не всички разкази от сборника се вписват в тази дефиниция. Макар основно да се говори за приказки, самите разказвачи на Страпарола не винаги определят своите разкази като приказки. Изабела, която пета поред разказва пред дванадесетата нощ, отбелязва колко хубави са били новелите, разказани преди нея:

Si belle e si acute sono state le novelle che hanno recitate queste nostre sorelle, che io dubito per la bassezza dello ingegno mio mancar per via. (Straparola 1927, 2: XII/5, 192)

(Така хубави и така изтънчени бяха новелите, които казаха тези наши сестри, че аз се съмнявам, заради не острия си ум, да не се отклони от пътя.)

Преди нея същата нощ Лодовика уточнява, как разказаната новела преди тя да вземе думата, я е накарала да промени първоначалното си намерение и да разкаже нещо друго, а не първоначално замислената приказка:

Io aveva proposto nell'animo mio raccontarvi una favola d'altra materia, ma la novella recitata da questa mia sorella mi ha fatto mutar pensiero, (Straparola 1927, 2: XII/2, 186)

(Аз в душата си бях замислила да разкажа една приказка с друга тема, но новелата, разказана от тази моя сестра ме накара да си променя намерението.)

През десетата нощ Алтерия подобно твърди, че приказката, разказана преди нея, ѝ припомнила една забавна и поучителна „новелка”:

Dovendo adunque io questa sera favoleggiare, la favola di Arianna mi ha ridotto a memoria una novelluzza, la quale, avenga che ridicolosa non sia né lunga, sarà nondimeno dilettevole e di non picciolo frutto. (Straparola 1927, 2: X/3, 138)

(Тъй като тази вечер трябва аз да разказвам, приказката на Ариана ми припомни една новелка, която освен забавна не е дълга и ще бъде приятна и с не малка полза.)

Разказаната от нея новела при анализ, обаче, е по-скоро приказка, а това е видно дори, ако само прегледаме рубриката, която я предхожда:

Cesarino de' Berni con un leone, un orso e un lupo si parte dalla madre e dalle sorelle; e giunto nella Sicilia, trova la figliuola del re, che doveva esser divorata da un ferocissimo dracone, e con quelli tre animali l'uccide; e liberata da morte, vien presa da lui in moglie. (Straparola 1927, 2: X/3, 138)

(Чезарино де Берни с лъв, мечка и вълк заминава от майка си и сестрите, и като стга в Сицилия, открива дъщерята на краля, която трябвало да бъде разкъсана от жесток дракон, и с тези три животни то убива и като я спасява от смърт, я взима за жена.)

В други случаи, например Антонио Молино, уточнява, че ще разкаже случка, станала неотдавна, която не е приказка, като набляга на достоверността на разказа:

...ho pensato di raccontarvi un caso, il quale non è favola, ma intervenuto poco tempo fa nella città di Salerno. (Straparola 1927, 2: XIII/0, 218)

(...замислил съм да ви разкажа един случай, който не е приказка, а се е случило неотдавна в град Салерно.)

Аналогично уточнение, през деветата нощ, прави Виченца преди своя разказ:

La favola raccontata da Lionora mi presta campo largo di recitarvi un compassionevole caso, il quale ritiene più presto della istoria che della favola. (Straparola 1927, 2: IX/3, 106)

(Приказката, разказана от Лионора, ми открива път да ви разкажа един достойна за съчувствие случка, която може да се счита по-скоро история отколкото приказка.)

Следва типична новела като начало, в което се уточнява къде се развива действието, кога и кои са действащите лица, които обичайно имат имена, история, тоест всичко което цели да създаде правдоподобност на разказаната история:

Dicovi adunque che a' tempi nostri si trovт in Melano il signor Francesco Sforza, figliuolo di Lodovico Moro, duca di Melano, il quale e in vita del padre e dopo la morte sua fu da invidiosa fortuna ballestrato molto. (Straparola 1927, 2: IX/3, 106)

(Значи ви казвам, че наше време живее в Милано господин Франческо Сфорца, син на Лодовико Мавъра, херцог на Милано, който, докато баща му беше жив и след смъртта му, от завистливата фортуна бе многократно пронизван.)

По този начин започва една много голяма част от разказаните истории в „Приятните нощи“, като действието се развива основно из Италия – добре познати градове и места за разказващи и слушатели – и рядко извън пределите ѝ или като се препраща към отдавна отминали времена. В определени моменти дори има привкус на хроника, на нещо, което е всеобщо известно:

Fu adunque, graziose donne, poco tempo fa, e forse ancor udito l'avete, nella pomposa ed inclita città di Vinegia... (Straparola 1927, 2: VI/3, 21)

(Случи се следователно, грациозни дами, наскоро, а може би сте го чували, в бляскавия и славен град Венеция...)

Сюжетите са добре познатите в новелистиката обрати на съдбата, любов, изневери и ревност с различен край, остроумни реплики, които променят хода на събитията, шегги, които героите си „скрояват“ един на друг и т.н.

В някои разкази, обаче, в самите новелистични сюжети се появяват елементи от вълшебните приказки. Така в етапа на формиране на новелата като жанр, приказното е отстъпило място на правдоподобното, тоест “в процеса на трансформиране на вълшебната приказка в новелистична вълшебните сили отстъпват място на ума и на съдбата, изпитанията стават или превратности на съдбата, или проверка на моралните качества” (Мелетинский, 1988: 10). В тези разкази се наблюдава обратният процес: появяват се предмети и животни с вълшебни свойства, които помагат на героя или го спасяват, или самият герой придобива вълшебни умения, а целта е обичайната за вълшебните приказки – женитба за царската дъщеря.

В някои от разказите прибягването до неправдоподобни средства единствено ускорява действието: така в първата приказка от седмата нощ, която започва с напълно новелистично начало, се прибягва до магьосница, която призовава всички дяволи и следователно заповядва на дявола Фарфарело да се превърне в летящ кон, за да отведе героинята при изневеряващия ѝ съпруг във Фландрия; така дяволът се трансформира в помощник, а целта ѝ е да си възвърне съпруга. С други думи началото и краят се вписват жанра новела, но са вкарани елементи от вълшебната приказка, които водят до постигане на целта. Подобно втората приказка от единадесетата нощ има напълно новелистичен сюжет и едва в края на разказа се разбира, че рицарят, помогнал на героя, е духът на убития търговец, комуто той е оказал почест, като го е погребал подобаващо. Ако сравним с определението на вълшебната приказка на Мелетинский, че „структурата на класическата вълшебна приказка се определя основно от това, че вместо героя в основното изпитание на практика го заменя вълшебният помощник, а самото придобиване на вълшебен помощник става в процеса на предварителното изпитание“ (Мелетинский 1988: 10), ще установим, че се преплитат елементи от двата жанра: от една страна, героят е деен, а от друга – отношението му към убития търговец, чието тяло откупва и погребва, може да се интерпретира като първоначално изпитание; впоследствие имаме помощник, който обаче, не прави чудеса, не му дава вълшебни свойства или предмети, а кон и доспехи, за да може да се яви пред царя. На практика се получава преплитане на жанровите особености на новелата с тези на вълшебната приказка.

В няколко от приказките помагачите на главния герой се явяват животни, като в три от приказките от третата нощ, които принципно започват сходно с повечето разкази в сборника, без началото да предвещава априори вълшебства. В първата приказка лудият Пиетро освобождава хванатата от него риба тон, която впоследствие му изпълнява желанията и му помага, докато не се стигне до желаната развръзка: женитба за царската дъщеря. В третата поред приказка главна героиня е Бианкабела, а неин помагач е един смок, който впоследствие се оказва нейна сестра, тъй като са се родили едновременно: в този разказ откриваме елементи, които всички познаваме от приказката за Снежанка, макар крайната цел да е различна. Матехата на царя, за когото Бианкабела е женена, в този случай иска да я убие, за да я подмени с една от дъщерите си, като нарежда на доверените си слуги да я заведат в гората, като ѝ донесат доказателство за смъртта ѝ, след ред перипетии се стига

до наказание на виновните и щастлив край за героите. Следващата, четвъртата приказка, отново започва с правдоподобно начало, докато главният герой Фортунио не напуска дома: три животни – вълк, орел и мравка, на които справедливо разделя плячката, го даряват с вълшебни свойства, с помощта на които излиза от трудните ситуации и накрая се жени за царската дъщеря. В третата приказка, десета нощ, отново три животни – лъв, мечка и вълк, които главният герой Чезарино отглежда от малки – се явяват негови помощници, той напуска майка си и сестрите си, след като тя издава тайната на неговото ловуване: с помощта на животните спасява царската дъщеря от дракона и успява да се ожени за нея. Следващата единадесета нощ се появява един първоначален вариант на добре познатата ни приказка “Котаракът с чизми”, като в този случай вълшебното животно-помагач е котка, която успява да ожени господаря си за царската дъщеря, а след това и да онаследи царството. В серията приказки с вълшебни помощници се нарежда и приказката за двете сестри и вълшебната кукла, която по-малката разменя за последната прежда, която имат. Благодарният помощник ги възнаграждава, като им осигурява пари, а впоследствие след ред препятствия, успява да ожени малката сестра за царя на Бохемия, а също да задоми богато и сестра ѝ.

В няколко приказки имаме преобразяване на главния герой: в приказката за Цар прасе – първа приказка, втора нощ – първоначалната ситуация е предопределена от трите феи, които помагат на царицата да се сдобие с рожба, но при определи условия, които засягат и бъдещето ѝ дете. Преобразяване на героите имаме и в пета приказка, осма нощ, но тук способността да се преобразява главният герой е придобил с учене, а не посредством вълшебен помощник.

В една единствена приказка – втора приказка, десета нощ, която можем да впишем в жанра на басните – героите са само животни: магаре и лъв. Магарето, избягало от господаря си, среща лъва, когото успява да победи след редица изпитания.

Могат да си приведат още примери на разкази с елементи, взaimствани от вълшебните приказки, като в структурата на повествованието приказните мотиви се преплитат с действието, типично за новелата. Много вероятно Страпарола да е черпил някои разкази и от народния фолклор, което, обаче, е трудно за установяване поради липсата на достатъчно биографична информация. Пример в тази посока е приказката за дявола, който се жени, за да установи, дали наистина жените са виновни, съпрузите им да попадат в ада. Тази история е разказана няколко десетилетия по-рано от Николо Макиавели в по-пространен вариант, а от епистоларната му кореспонденция може да се предположи, че историята е научил в гостилницата, където често играел на карти с местните хора, тоест историята е битувала в народния фолклор.

При всички положения, сборникът на Страпарола се явява литературна новост в богатата панорама на новелата от XVI век с въвеждането на елементи от вълшебната приказка в структурата на новелата, а и на истински вълшебни приказки в сборника. В термина, с който определя разказаните истории – приказка, той най-вероятно е влагал едно по-различно и разширено значение от това, с което се използва думата днес. А може би

терминът „новела” му е бил ограничаващ с оглед въведените приказки и приказни мотиви. Напълно възможно е да е използвал двата термина почти като синоними, ако съдим по разказа на Пиетро Бембо, след като той самият веднъж го нарича приказка, а веднъж – новела. Изборът, който прави, говори и за един променящ се литературен вкус в този период спрямо общопризнатия модел „Декамерон”. Както вече отбелязахме, макар да следва примера на обрания разказ, той създава една повествователна ситуация, близка до вкусовете на предполагаемите си адресанти: светски разговор в господарския дом, където се разказва най-вече за забавление и наслада както за слушателите, така и за разказвачите, които сменят ролите при всеки следващ разказ, защото разказването е преди всичко удоволствие, което поражда удоволствие.

Заклучение. Зародила се в зората на италианската литература, новелата се явява като превъзможване, надживяване на предшестващите я кратки повествователни форми, от които, обаче, тя черпи сюжети и наративни мотиви. Насочена да отговори на потребностите на новото светоусещане, което се формира в края на Средновековието и на прага на Новото време, със своята жанрова гъвкавост тя успява да вмести многообразието на света с неговата променливост и непостоянство. Самата новела в сравнение с другите жанрове се оказва най-малко кодифицирана, което я прави предпочитан терен за експерименти и формални нововъведения. Вливането в нея на различни повествователни тенденции предопределя многоликия ѝ образ, без строга граница между писмената и устната форма, което допълнително дава жизнен тласък на новелата, защото чрез повествователни мотиви, които преминават от един разказвач при друг без никакъв проблем за авторство, се раждат непредвидими вариации (срв. Челати). Така мотивът за двамата влюбени от враждуващи семейства, оформил се в конкретен разказ в една новела на Мазучо Салернитано (Новелино, Новела 33), през XVI век, както проследихме, прераста в дългата новела за Жулиета и Ромео на Луиджи Да Порто, впоследствие преминава и в сборниците на Матео Бандело (Новели, Книга II, Новела 9), за да се озове на театралната сцена през перото на Шекспир. Примерът, а той не е единствен, показва как един повествователен мотив може да се преориентира в литературното пространство, като стига до разнообразни превъплъщения. Приносът на новелистите от северна Италия през първата половина на XVI век е значим в развитието на жанра, тъй като от една страна се вписват във вече утвърдената традиция, като дават, обаче, и своя принос с нововъведенията си както в цялостното изграждане на сборника с новели в едно цяло, така и с вплитането на нови мотиви в новелистичния жанр.

Литература

Бахтин, 1975: Бахтин, Михаил М. К методологии литературоведения. В: Контекст 1974, Литературно-теоретические исследования, М. Наука, 1975.

Бахтин, 1979: Автор и герой в эстетической действительности. В: Бахтин, Михаил М. Эстетика словесного творчества, М., „Искусство”, 1979, с. 7-180).

Веселовский: Веселовский А. Н. Собр. Сочинения. Т. 2, вып.1, Поэтика: Поэтика сюжетов. С.Петербург, Импер.АН1 1913, с.11.

Георгиев, 1965: Никола Георгиев. “Завършеност и незавършеност на художественото литературно произведение.” – В: “Литературна мисъл”, 1965, № 3, с.51-72.

Голенищев –Кутузов, 1975: Новеллистика после „Декамерона”. В: Голенищев-Кутузов и. Н. Романские литературы, М.,Наука, 1975, с.154-167).

Козлуджов З., 1986: Козлуджов, Запрян.“Към характеристика на литературния сказ”. В: “Литературна мисъл”, 1986, № 1, с. 52-64.

Ликова, 1978: Ликова, Розалия. Разказвачът в съвременната българска белетристика, С., Наука и изкуство, 1978

Лотман, 1970: Лотман, Юрий М. Структура художественного текста., М., Искусство, 1970.

Мелетинский, 1988: Мелетинский, Елеазар Моисеевич „О структуре малых повествовательных жанров“. В: Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму, Москва: Институт славяноведения и балканистики АН СССР: 1988, стр.10-13.

Пиконе, 1989: Picone, Michelangelo. „L’invenzione della novella italiana“. In: La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988, Roma: Salerno editrice, pp. 119-154.

Пиконе, 2000: Michelangelo Picone. Riscritture cinquecentesche della cornice del Decameron. In: Versants: Rivista svizzera delle letterature romanze, Band (Jahr): 38, 2000, pp. 117-138.

Протохристова, 1991: Протохристова, Клео. Благозвучието на дисонанса: Опити върху междутекстовостта. Университетско издателство „Климент Охридски“, София, 1991.

Сегре, 1989: Cesare Segre. La novella e i generi letterari. In: La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988. Salerno editrice, Roma, 1989, pp. 47-57.

Тезей, 2006: Francesca Tesei. Testo tratto dalla relazione tenuta da Francesca Tesei al Convegno: “Giulietta e Romeo: l’origine friulana del mito”, Salone del Parlamento – Castello di Udine, 24 Novembre 2006, in occasione della presentazione del libro: Albino Comelli e Francesca Tesei, Giulietta e Romeo: l’origine friulana del mito, L’Autore Libri, Firenze 2006.

<http://www.quadrantearte.com/Letteratura/Articoli/tabid/185/articleType/ArticleView/articleId/239/GIULIETTA-E-ROMEO-LORIGINE-FRIULANA-DEL-MITO.aspx>

Челати, 2006: Gianni Celati, *Lo spirito della novella*, "Griseldaonline", numero VI (2006-2007)

Lo Zingarelli (2000): *Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*: dodicesima edizione, Bologna: Zanichelli editore.

Цитирани произведения:

Данте Алигиери

Dante Alighieri. La Divina Commedia: Purgatorio, a cura di Dino Provenzal. Edizioni scolastiche Mondadori, Verona, 1969.

Джовани Бокачо

Opere di Giovanni Boccaccio, a cura di Cesare Segre. Ed. Mursia, Milano, 1975.

Луиджи да Порто

“Giulietta e Romeo”. Luigi Da Porto, Matteo Bandello, Clizia.

<http://books.google.com>

Мазучо Салернитано

Masuccio Salernitano. “Il Novellino”, a cura di Alfredo Mauro, Laterza, Bari 1940.

Матео Бандело

Електронното издание на четирите книги в новели на Матео Бандело, намиращо се в:
www.letteraturaitaliana.net

Джован Франческо Страпарола

Straparola, Giovan Francesco (1927, 1): *Le piacevoli notti*, a cura di Giuseppe Rua, v. 1. Bari: Ed. Laterza.

Straparola, Giovan Francesco (1927, 2): *Le piacevoli notti*, a cura di Giuseppe Rua, v. 2. Bari: Ed. Laterza.

Бележка: Преводът на български на цитираните произведения е на автора на статията.